



現前という狂気 : ロラン・バルト『明るい部屋』 再読

著者	梅木 達郎
雑誌名	国際文化研究科論集
巻	1
ページ	57-76
発行年	1994-03-30
URL	http://hdl.handle.net/10097/34399

現前という狂気

— ロラン・バルト『明るい部屋』再読 —

梅 木 達 郎

1 問題の所在

生涯にわたって多岐にわたる分野で活躍し、時代時代で大きな変貌を遂げたロラン・バルトにたいして、固定したレッテルを張ることは当然避けなければならない。とはいえ、構造主義の旗手、システムの記号論者バルトを識るものは、遺作『明るい部屋』において写真という記号の指示対象(=被写体)の疑いえない実在について語り、自らを「リアリスト⁽¹⁾」と断定するバルトの姿には驚かされ、ないしは挑発されたような印象をもつだろう。実際、記号を理論的言説の対象に高めるために闘ったかつてのバルトは、記号システムの相対的自律性を確保するために、記号とその「外」にあるいかなるものとの従属関係をも考慮の対象から外し、内在的テキスト分析を自らの方法の基幹に据えたのであった。彼による有名な「作家の死」の宣言は、テキストをその発生地点においてテキスト外現実から断ち切るためにあった。またテキストがその「外」に帰属する地点(指示対象、世界)においても、記号学者バルトは参照される「現実」をきわめて慎重に括弧に入れ、記号からの指示を宙づりにしてしまったのである。いわゆる「リアリズム」文学にあっても、「現実」そのものではなく「現実効果」(effet de réel)や「レフェランス幻想」(illusion référentielle)が問題であった⁽²⁾。また映画や写真においてさえも、それが「<自然>の効果」(effet de Nature⁽³⁾)を必ずや含んでおり、この「自然的なもの」が真理の源泉として機能してしまうことに対して、彼は警戒を解いてしまうことはなかった。

だが、そのバルトが『明るい部屋』においては、写真という記号を問題にしつつ、それから外へでて直接記号の指示対象に向かっていく。「わたしは指示対象(被写体)を知覚する(ここでは写真は本当に自分自身を超出する。それこそ写真というものの術の唯一の証ではなかろうか?媒体としての自らを無にし、もはや記号ではなくものそのものであることが?)」(p.77/60頁)」。それと同時に「真理」「現実」といった言葉がなんの留保もなしにしばしば大文字を交えて語られていく。ここにはバルトの方向転換が、ないしは切断とでも呼べるものがあるのではないだろうか。

この点をめぐってこれまでおこなわれてきた数々の議論のうち、典型的なものを幾つか見てみよう。まずジョナサン・カラーは、かなり慎重な言い回しを用いながらも⁽⁴⁾、バルトの最後の仕事が記号学以前的な立場への回帰と見なされうることを示唆している。あるいはまた、そこに、厳格

な記号システム内在主義の裏側に潜んでいる「言語圏の彼方にのがれたいという郷愁に似た願望⁽⁵⁾」を見るものもある。逆にデリダは、写真と他の記号との原理的な区別を認めず、バルトのいう写真の指示対象の唯一性もまた分割とメトニミーにさらされており、つまり反復と移動と中断の可能性のなかで他の記号同様機能していることを論じて、バルトの写真論が素朴な実在回帰などではなく、記号の限界的な在り方の記述であることを示そうとした⁽⁶⁾。

このように、すでに多くの読解の対象になっているにもかかわらず、ここでもう一度『明るい部屋』を読み返そうとするのには、次の二つの理由がある。第一に、このテキストの内部には写真に対する複数の見方、写真を扱う上での方法をめぐる論争がすでにあって、それが、のちにこのテキストをめぐってなされる論争や読みの対立（たとえば実在論者バルト VS 記号論者バルト）をある仕方で先取りし、それを前もって書き込み、準備しているように思われるからである。もしも『明るい部屋』が二つ以上の声をもち⁽⁷⁾、それらの声の対立や掛け合いが、すなわちポリフォニーがテキストそのものを展開させ活気づけるのであれば、問題は対立項のどちらか一方に荷担し、論争に決着をつけることであるよりは、むしろテキストをもう一度聴取し、それに即してこの声の対立の帰趨を見極めることにあるだろう。

第二に、これまでの研究は、『明るい部屋』に特有のテキスト形式とそこで展開される写真論の概念装置との関係についてのつっこんだ分析なしになされてきたように思われるからである。なるほど、問題のテキストを読むものはだれでも、写真についての理論的な言説と失われた母を求めておこなわれるロマネスクな自伝的言説の見事な融合をそこに直ちに認めるであろう。だが理論的な探求がいわば物語化されることによって、そこで用いられる概念なり論理が通常の理論的言説とは異なる仕方で成立することは、これまであまり考慮されてこなかった。たとえば写真の「指示対象」という基本概念ひとつをとってみても、テキストの始めから終わりまで不変の所与としてあるのではなく、探求の「物語」の内部で徐々に輪郭を明らかにし、途上で姿を変えながら、次第に変貌していく可能性をもっている。デカルトの『方法序説』において「我あり」という命題が方法的懐疑の前と後ではまったく異なる価値をもつように、いかなる概念も決定的な与えられ方をすることはなく、それはテキストの内部で発見されるべきもの、そこで生成してくるものとして現れるのである。

実際『明るい部屋』では、写真の本質についての探求が、段階的に進展する不可逆的なものであることを示す表現があちこちに見られる。たとえば「わたしが探し求めていた〈写真〉の本質は、つねにそこに居座っている〈指示対象〉のこの強情さから浮かび上がってくることになるのだが、わたしにはまたそれが分からなかった (p.17-18/11頁)」。「何ものも、形相的には、どれほど写実的であろうと写真を絵画から区別するものは、わたしの探求のこの時点では、ない (p.55/44頁)」。「この書物の始めで、それはすでにはるかに前のことだが、わたしは二つのものを区別できるものと思っていた (p.148/118頁)」。

このとき、あるテーマに関する命題をテキストのそこかしこから拾い集めてきて、これらの命題

がはめ込まれていた文脈を無視して「バルトの写真論」なるものを構築することは避けなければならない。同じ言葉、同じ名で呼ばれる概念がテキストに占める位置によっては、まったく異なる価値をもつ可能性がたねにあるからである。したがって、本論では写真について「言われていること」のみならず、問いがたてられ、概念が次第に生成し、段階を踏んで議論が進展し、また停滞し、複数の声がせめぎあい、絡みあっていく様をも絶えず考慮の対象としていくことになる。いかなる言説を分析するにあたってもしニフィアンを捨象しないこと——こうした（いわばバルト的な）読みは、理論的言説と物語的言説の希有の混淆によって成り立つ『明るい部屋』にあっては、他のテキスト以上に要請されるものなのである。

2 トートロジーの論理と探求の行方

『明るい部屋』はナポレオンの末弟ジェロームの写真を見たときの驚きを語るところから始まる。この驚きを起点にして探索が始まり、写真から写真へと探求を深めていく過程の果てにその本質を発見する。全体の流れを俯瞰するならば、このような、写真がもたらす驚き（問題提起）、その原因の探索、真理の発見という、探求の物語としての骨格を見とることができる。しかしながら、この観点からテキストを再読しようとする読み手は、ある種の困惑をおぼえざるをえないだろう。というのも、テキスト後半に写真の本質として提示される、記号と指示対象との特殊な関係は、テキストのそもそもの始めからバルトが写真の特質として言及しているものと、基本的には同じものだからである。たとえば彼は、様々の写真、とりわけ母の写真を取り上げた後の第二部32章で、写真の「本質」を次のように規定している。

絵画や言説における模倣とはちがって、＜写真＞の場合は、事物がかつてそこにあったということをけっして否定できない。そこには現実にあったということと、それが過去のものであるということの、組み合わされた二重の措定がある。そしてこのような制約はただ写真にとってしか存在しないのだから、還元の操作によって、これを＜写真＞の本質そのもの、＜写真＞のノエマと見なさなければならない。わたしがある一枚の写真の中に志向するもの、それは（中略）＜芸術＞でも＜コミュニケーション＞でもなく、「指示対象との関係」（la Référence）であって、これが＜写真＞を基礎づける秩序なのである。（p.120／93－94頁）

写真は、被写体が「かつてあった」という明証をもたらす。この指示対象の「存在証明書（p.135／107頁）」としての写真は、以後テキストの最後に至るまで（『明るい部屋』の末尾が「そこよみがえる手に負えない現実（p.184／146頁）」という言葉で終っていることを思い起こそう）、ことあるごとに引合いに出され、写真の特殊性を定義する上での基点となっていく。

だがこの探求の結論と見なされうるものが、すでにテキストの始めから言及されていることを忘れてはならないだろう。事実第一部第二章にはすでに「これこれの写真は、実際にはその指示対象とけっして区別されることがない (p.16/10頁)」、「指示対象が密着している (p.18/12頁)」とされており、そこでは「ある何ものか、ある誰かが、写っていない写真はない」という写真の「宿命 (p.18/11頁)」が、また「つねにそこに居すわっている<指示対象>の強情さ (p.17/11頁)」がすでに語られているのである。このように、指示対象と写真との不可分の関係に限っていえば、それは冒頭から確認されており、これについては、テキスト全体を通して、新たな発見が、あるいは新たな論理的な展開が見られるわけではない。そればかりか、写真と指示対象の特殊な関係については、1961年に発表された「写真のメッセージ」のなかですでに「写真はコードなきメッセージである⁽⁸⁾」という形で扱われており、その後発表された「映像の修辞学⁽⁹⁾」(1964)や「第三の意味⁽¹⁰⁾」(1970)をへて『明るい部屋』に至るまでバルトの立場に大きな変化はない。

このとき、バルト最後のテキストにおける「探求」の意味が問われなければならない。もしも新たな事実の発見よりも再認が、未知の本質の探求よりもすでに知られていたものの形を変えての反復が問題になるのなら、それは「探求」(recherche⁽¹¹⁾)という名に値するのであろうか。バルトは写真が「本性からしてなにかトートロジー的なものをもっている (p.17/11頁)」と述べているが、彼の写真についての書物もまた一種の同語反復に運命づけられているのではないだろうか。実際写真について語ることは見かけほど容易なことではない。というのも写真は「それがかつてあった」ということしか語ってはくれないからである。写真はあまりに明白で、平板であり、なにも隠さず、意味の深みももたないので、「それはわたしに何も教えてくれず (p.165/132頁)」、「わたしは、それがかつてあったということを確認するだけで精根を使い果たしてしまう (ibid.)」からである。どんなに目を凝らし、飽かず眺めてみても、厚みのない写真の表面は解釈を試みる視線をはね返し、「わたしは写真を深く掘り下げたり、突き抜けたりすることができないという掟 (p.164/130-131頁)」に服さざるをえない。そのため写真については「《もはや何も言うことはない》ということ語る (p.145/115頁)」以外には何も言うことがない。結局「わたしが獲得するのは、ずっと前から、最初に一瞥したときからわたしがつけている、《それが実際にかつて存在した》という、この唯一の知識にすぎない (p.156/125頁)」のである。したがって、写真をめぐる言説にあっては、とりわけ写真の文化的コードの読み取りを捨象するバルトの視角からは、いかなる解釈の進展も、理解の深まりも存在しないことになるだろう。こうして『明るい部屋』が同一のテーゼの同義反復的な提示によって成り立つテキストであることが明らかにされるばかりか、この構成は写真というものの本性そのものから正当化されるのである。

それにもかかわらず、本書には論旨のはっきりとした転換を示す部分が幾つか見られる。たとえば第一部の最後に置かれ、第二部への橋渡しの役割を果たす第24章は「前言撤回」と題され、第一部から第二部へと移行する際に、写真へのアプローチに関するなんらかの切断が生じたことが示

唆されている。以下にこの短い章を全文引用してみよう。

かくしてわたしは、写真から写真へと遍歴を重ね（といっても、実のところ、これまで見てきたのは、いずれも公表された写真ばかりであるが）、なるほど自分の欲望がどのように働くのかを知ったが、しかし〈写真〉というものの本性（エイドス）を発見したわけではなかった。わたしは自分の快楽が不完全な媒介であるということ、快楽主義的な企図に還元された主観性は普遍的なものを認識しえないということを、認めざるをえなかった。わたしは自分自身のなかにさらに深く降りていって、〈写真〉の明証を見いださなければならなかった。その明証とは、写真を眺める者ならば誰にでも見てとれるものであり、しかも彼の目からみて、写真を他のあらゆる映像から区別するものである。わたしはこれまで述べてきたことを撤回しなければならなかった。（pp.95-96/72頁）

ここにはすでに写真の問題がもつ奇妙な複雑さが端的に現れている。バルトは一方で写真の「明証とは、写真を眺める者ならば誰にでも見てとれる」ものであるとしながら、他方で「自分自身のなかにさらに深く降りていって、〈写真〉の明証を見いださなければならない」と書く。写真の明証は、最初からすべての人に与えられていながら、同時に新たに見いだされるべきもののなのである。だがバルトにとってここに矛盾はない。なるほど写真はつねに同一の明証《それはかつてあった》を反復するだろう。しかしそれを写真の形相として理解するためには、つまり真に発見するためには、写真に対する観点を変化させなければならない。上の引用文にしたがえば、「快楽主義的な」観点では写真の本質は「不完全」にしか開示されないのである。

もしも写真についての言説が、トートロジーに陥らざるをえない必然性をもちながら、なおかつ議論の展開を見ることができるとすれば、またそれが「探求」としての形式をもちうるとすれば、それはバルトが同一の命題を異なる仕方で反復するからである。写真の「本質」と呼ばれるものは動かないにせよ、それは異なる観点に立って、異なるコンテキストの中で言及されることによって、写真についての新たな発見と新たな問い直しを可能にしていく。要するに、写真についての探求の物語が成立するためには、それを語る語り手自身が変貌しなければならないのである。

この意味で、『明るい部屋』は通常の哲学的言説と一致することはない。このテキストが安易な読解を拒むとすれば、それは同じ命題の反復のなかで差異や新たな発見が生み出され、同じところで足踏みをしながら探求が進められていくからである。この進展なき進展、発見なき発見を重ねていく独特のバルトの足取りを、これからさらに注意深く追っていかなければならない。

3 前言撤回と全体の構成

まず最初に、先の引用部分に現れる「前言撤回」(palinodie)という言葉に注目してみよう。バルトはこの言葉によってテキストのほぼ中央にさしかかったこの地点で、それまで述べてきた第一部の内容を取り消してしまう。だが、テキストの前半と後半とで明らかな論点の対立があるわけではなく、写真についてはほぼ同じことしかいわれていないということが事実ならば、この「前言撤回」という語をとうていそのまま受け取ることはできないだろう。なるほど第一部での写真についての考察はそれ自体としては十分なものではなかった。しかし、第二部でバルトはそれ以前の内容を覆すわけではなく、むしろ反復し反芻しながら写真の本質に迫ろうとしているのである。トートロジーのうちに前言撤回が行なわれてしまうテキストの論理を理解するために、ここでテキスト全体の構成を俯瞰しておこう。

テキストは二つの部分に分かれ、第一部では、写真の本質を究めるための方法論的な模索がおこなわれている。その過程で、彼は自分の関心を限られた仕方でも働かせ、その対象を一定の写真に限定しようとする。まず写真についての一般的な経験には目を向けず、まったく個人的な経験に集中させる。社会学的な説明を遠ざけ、写真を一般的なものに還元することを拒否し、「わたしは、自らを<写真>全体の媒介者と見なすことに同意した。わたしは若干の個人的反応から出発して、それなしでは<写真>が存在しえないような、<写真>の基本的特徴や普遍性を定式化しようと努めるであろう (pp.21-22/15頁)」。ここに見られるのは、「コギト」を世界についての探求の出発点に据える現象学的方法（たとえそれが、バルト自身も認めるように厳密さをもたない「漠としたもの (p.40/32頁)」ではあっても）への回帰である。第一部はまるで、これまで変貌を重ねてきたバルトが自分の経歴を時間的に遡行し、記号学者でも神話学者でも、また『テキストの快楽』を書いた快楽主義者であることすらやめて⁽¹²⁾、おのれの青春期に親しんだ「古典的現象学 (p.41/33頁)」へと方法論的な退行を行なうかのようなようである。彼は、『嘔吐』の主人公ロカンタンよろしく⁽¹³⁾ある対象を前にして驚きを感じ、それを解明するために自分自身の体験を記述していく。彼は写真をめぐる経験を「撮るもの」(オペレーター)、「撮られるもの」「見るもの」(スペクテイター)の三つに分類し、とりわけ最後の写真を眺める経験に考察を集中していく。この経験そのものがさらに、わたしの一般的な知的好奇心の対象となるもの (studium) と、わたしを突き刺し、傷つけるにやってくる写真の特異な点 (punctum) の二つに分かれ、バルトは後者の経験に分析を絞り込む。

それは同時に、「わたし」にとって個人的に重要な写真のみを考察の対象とするということでもある。「そこでわたしは、自分の探求の出発点として、わずか数枚の写真、わたしにとって存在することが確実な数枚の写真を採用することに決めた (p.21/15頁)」。こうして方法を限定し、対象を絞り込むことによってたどり着いたのが、バルトの母の写真、とりわけまだ少女時代の母親が写っている「温室の写真」と呼ばれるものである。

第一部の最後に「前言撤回」という語を書き込んだ後、バルトは第二部の冒頭から母の温室の写真の発見の経緯を述べていく。母親の写真のうち最後に見いだされたこの温室の写真こそ、失われた母の真の姿を伝え、同時に写真の本質を開示してくれるものである。それゆえ彼はただこの一枚の写真に注意を集中する。「その特別な写真のなかには、何か〈写真〉の本質のようなものが漂っていた。そこでわたしは、自分にとって確実に存在しているこの唯一の写真から、〈写真〉のすべて（その《本性》）を《引き出す》こと、この写真をいわば導き手としてわたしの最後の探求をおこなうことに決めた（p.114/88頁）」。

したがって第二部の残りの部分は、この「最後の探求」で占められることになる。だがこの探求が、母の写真の上に発見された本質の確認にとどまらず、最終的に写真をめぐる狂気の発見に至ることはよく知られている。つまりそこでは、発見された真実から直接演繹された帰結がただ列挙されるというようなものではなく、さらにもう一段階の考察の深まり、もう一つの議論の進展が認められるのである。実際バルトは最後から二番目の章を次の言葉で始めている。「〈写真〉のノエマは単純であり、平凡である。深遠なところは少しもない。《それはかつてあった》ということだけである。わたしには、批評家たちの言いそうなことが分かる。何ということだ！最初に一目で分かるそんなことを発見するためにまるまる一冊の本（たとえ短いものであっても）を費やすというのか？ — そうだ。だがこのような明証は狂気の姉妹となりうるのである（p.176/139頁）」。作者と批評家らとのこの仮想のやりとりを通して、テキストのけっして「単純」でも「平凡」でもない在り方が浮かび上がってくる。その全体を貫いて一つの同じ事実が同語反復的に繰り返される一方で、この同一事実がテキストの途中では真理の開示と結びつけられ、最後では狂気と不可分のものとされるのである。

一つの事実確認が、真理と同時に狂気の発見の契機となる — この謎めいたテキストの展開のきっかけとなるのが、したがって、前言撤回とそれに続く母の写真発見の挿話である。この意味で、温室の写真を記述する第二部冒頭の五つの章は、テキスト全体の中核となる部分である。それはとりわけ次の二つの理由による。第一に、何枚もの母の写真から最後に温室の写真にたどり着く過程が述べられたこの部分は、写真についてのバルトの探求そのものを、すなわち本書全体を縮小したスケールで反映するという意味で、象嵌法におかれたテキストの価値をもつものだからである。第一部でバルトが写真を考察する方法と対象を絞りこんでいったように、母の真実から彼の目を逸す「不完全な」写真を切り捨てて、彼は最後に真実の啓示に至る。自分が大人になってから取得した様々な方法を放棄して、青春時に習得した現象学にバルトが回帰していったように、「死ぬ前の夏に撮った母の最後の映像から出発して、わたしは四分の三世紀を遡り、一人の少女の映像に到達（p.111/85-86頁）」する。こうして「〈時〉を遡りながら（p.111/85頁）」なされる探求の全体像が、本のほぼ中央に描かれた、母の写真をめぐるバルトの姿に集約的に浮かび上がってくるのである。

第二に、第二部冒頭でのこの温室の写真の発見は、バルトの写真探求におけるトーン（口調＝色調）の大きな転換点となっているからである。デリダが「バルトが示しも隠しもせず、述べる＜温室の写真＞は本書全体のプンクトゥムであり」「その位置づけられない明るさ（彼の母の目の明るさ）は研究全体を明るく照らす⁽¹⁴⁾」と述べたように、バルトが記述する母の写真においては「明るさ」が支配的である⁽¹⁵⁾。彼にとって、「いかに色あせていようと、＜温室の写真＞は、その日、少女だった母から、その髪から、肌から、衣服から、まなざしから、発せられていた光線の宝庫なのである（p.128/101頁）」。「この光に満ちた一節は、それ以前の、とりわけ第一部後半のテキストに見られるある種の「暗さ」とコントラストをなすものである。母の写真にたどり着く以前には、バルトは「写真をよく見るためには写真から顔をあげるか目を閉じた方がよい（p.88/67頁）」であり、「目を閉じることは沈黙のなかでイメージに語らせることだ（p.89/67頁）」と述べ、見ることの中断において写真に接近しようとしている。また「前言撤回」の前の章は「見えない場」（champ aveugle）と題され、プンクトゥムのあるところにいつも「見えない場が創り出される（p.90/69頁）」としている。あたかも前言撤回を境にしてバルトは盲目状態から開眼へと移行するかのようである。ここで『ラルース大百科辞典』による（「前言撤回」と訳された）《palinodie》の項目説明を引用しておくことは無駄ではあるまい。

Palinodie : 1（文学史）古代の韻文詩で、詩人が以前に表明した感情の撤回を宣言するもの（とくに百科記事を見よ。）

（中略）

— 百科記事：パリノディーの最初の例はステシコロスによって与えられたと推定される。彼は、カストールとポリュデウケースの母ヘレナを中傷したためにこの二人によって盲目にさせられたが、次の韻文詩をヘレナの慎みに敬意を示して作詩し、まもなく視力を回復した。パリノディーは一般に戯れになされることが多く、たとえばホラティウスの『パリノディー』では、詩人はある若い女性について自分がした誹謗を撤回している。（Grand Dictionnaire Encyclopédique Larousse, 1984, 《Palinodie》）

この説明から出発して、『明るい部屋』を《palinodie》の最初の例にならって、「母の中傷→失明→前言撤回→視力の回復」の物語として読むことも可能だろう。実際バルトは第一部の探求が「快楽主義的な企図によって（p.95/72頁）」導かれていたことを認めているし、また温室の写真に開眼し、そこに見いだすもの、それは「至高の純真無垢の姿（la figure d'une innocence souveraine）（p.107/83頁）」であったのである。この意味で、写真の探求の背後に、母に対するなんらかの態度変更が書き込まれている可能性がある。だが、バルトにおける欲望と母の問題を追っていくためには、『明るい部屋』以外のテキストにまで分析の範囲を広げる必要があるだろう。ここで

はただ、母の写真発見の挿話がテキスト全体のなかで特殊な位置を占めており、^{カメラ・オブスクラ}「暗室」から^{カメラ・ルンダ}「明るい部屋」への移行点となっていること、それがバルトの探求を独特の仕方で分節していることを確認するにとどめよう。

いうまでもなく、『明るい部屋』は多元決定されたテキスト(texte surdéterminé)である。そこでは理論的言説と物語的言説とが重ね合わされ、写真の探求と母の探求が一致し、知のモチーフと非＝知のモチーフ、および欲望のモチーフが錯綜する。われわれはこれまで、写真の問題に直接取り組む前に、テキスト全体のけっして単純とはいえない構成の見取図を提出し、そこに見られるバルトの独特のエクリチュールの進行を明らかにしてきた。というのも、このような「形式」を考慮に入れることなしには、いかなる議論もバルトのテキストの射程を十分にとらえることはできないからである。以上のことを踏まえた上で、『明るい部屋』の始めから終わりまでを貫いて論じられている問題を検討してみよう。この問題とは写真の指示対象の地位に関するものに他ならない。

4 現実と真実 — 写真の構造と指示対象

同じ命題を反復しながら、同時に議論が深化していくバルト的論考の運動は、写真の指示対象をめぐる議論にも典型的に見ることができる。たとえば、母の温室の写真を記述した直後に、彼は最初に自分が述べていたことを再発見するに至る。

最初にわたしが、方法に見せかけてざっくりばらんな仕方で指摘しておいたこと、すなわちいかなる写真もその指示対象といわば本性を共有する(co-naturelle)ということ、わたしは再び、いや新しい状態でと言うべきか、イマージュの真実に押しやられるようにして、発見した。(p.119/92-93頁)

したがって、温室の写真において見いだされた「イマージュの真実」が契機となって、指示対象に関する最初の言明の内容がもう一度新たな発見の対象となる。再発見された写真と被写体の関係は、上の引用文の少し後で次のように定義される。「わたしが《写真の指示対象》と呼ぶものは、あるイマージュや記号が指し示すものであるが、それは現実のものであってもなくともよい(facultativement réelle)というわけではなく、レンズの前にかつて据えられた必ずや現実のもの(nécessairement réelle)なのであって、それなしには写真が存在しえないようなものなのである(p.120/93頁)」。確かにこの定義には、第一部の始めにおける指示対象への言及(「これこれの写真はその指示対象とけっして区別されることがない(p.16/10頁)」「<写真>はいつもその指示対象を自分と一緒に持ち運ぶ(p.17/11頁)」)とは微妙に異なっている。実際そこでは、指示対象が「かつてそこにあった」という事実が写真に付帯する現象としてではなく、「それなしには写真

が存在しえないようなもの」として、写真の可能性の条件として、つまり写真の構造に直接書き込まれた前提として理解されるようになるのである。指示対象の密着は、写真という記号の一つの性格といったものですらなく、むしろ写真の内的構造そのものに属するものとなる。この指示対象との「任意的でなく必然的な」関係は、したがって写真の「本質」「ノエマ」「基礎となる秩序」（以上 p.120/94頁）となり、絵画や言説といった他の表象体系から写真を区別するところのものとなる。

だが、もしも発見の内容がそれだけのことであれば、それを見いだすためには写真と被写体の関係に思いを凝らすだけでよく、なにも母の写真の発見の挿話を経由する必要はないであろう。ここでむしろ重要なのは、バルトが指示対象のいわゆる現実性を「イメージの真実」から導き出している点である。彼は、人が写真に被写体の真実の姿を認めない限り、人は被写体が《かつてあった》という現実性に対しても無関心のままである、という。ところが「この無関心から、＜温室の写真＞はわたしの目を覚ましてくれたところだった。逆説的な順序によって、というのも通常は事物の存在を確認してからそれらが《真実である》というものだが、わたしは新しい経験、強度の経験がもたらす結果のもとに、イメージの真実性からそのイメージの起源にあるものの現実性を引き出したのだ。わたしは唯一無二の感動のうちに真実と現実とを融合させたのであって、いまやわたしは、そこにこそ＜写真＞の本性——精髓——があるとしたのである（p.121/95頁）」。

このように、バルトの写真論の独自性は、指示対象の現実性の問題をその真実性の問題と一緒に論じようとした点にある。だがここに、彼のテキストの困難もまた宿ることになる。そのうちの二つを以下に取り上げてみよう。

第一に、「真実性」の問題と「現実性」の問題は、そもそもまったく異質の二つのモチーフを形成するばかりか、両者は互いに他を排除する関係にさえある。実際バルトにとって、実在するものが必ずしも真実であることはなく、たとえば温室の写真を除く他の母の写真はすべて、かつて存在した母の姿をそのまま伝えているにもかかわらず、真の母の姿を伝えてくれるものではない。それらは「ただ類似しているにすぎず、ただ単に母の自己同一性を示すだけで、母の真実は示さない（p.110/85頁）」のである。ところが逆説的にも「真実に目のくらむ思いがしたあの唯一の写真は、まさしく母に似ていない、遠い昔の、失われた写真、わたしの知らない一人の少女の写真であった（p.160/128頁）」とされるのである。真実性の基準は、像と実在との単なる一致にあるわけではないし、「わたし」の実際の体験のなかに求められるものでもない。バルトが失い、そこに再び見いだすものが「ある＜形象＞（大文字の母）ではなく、一つの存在であり、しかもそれは一つの存在というよりある特質（ある魂）（p.118/92頁）」である以上、問題となるのは感覚的実在の蘇りであるよりも、そうした現実から解き放たれたときに得られる、いわゆる「現実的なもの」には還元できない真実なのである。

しかしながら、そのような「真実」は、なにも写真のみが確保しうるとは限らないのではないだろうか。バルトは、母の真実を伝えようとして、プルーストを引用し、温室の写真が彼のうちに呼

び覚ました感情は「プルーストが経験した感情と同じものである (p.109/84頁)」と述べている。あるいはまた、温室の写真は「わたしにとって、シューマンが発狂する前に書いた最後の楽曲、あの『朝の歌』の第一曲のようなものだった (p.110/84頁)」し、それを表現するには確かに「形容詞の無限の連なり (ibid.)」が必要であろうが、しかし言葉による表現が必ずしも不可能なわけではない、ということすら示唆している。すなわち「真実の媒介 (p.109/84頁)」としては、写真に限らず音楽や言語でもかまわないことになる。

だが他方でバルトは、指示対象の実在性によって、写真をプルースト的想起とも言語による表象とも、他のいかなる表象芸術とも厳密に区別している。「写真にはプルースト的なところは少しもない (p.129/102頁)」どころか、「＜写真＞は思い出を妨害し、すぐに反＝思い出となる (p.142/113頁)」、というのもそこには「匂いも音楽もなく (p.143/113頁)」ただ充実した完全なイメージしかないので、そこに何かを付け加えたり、変形したりすることができない、すなわち写真は「非弁証法的 (p.141/111頁)」だからである。

このように、写真の指示対象の現実性を強調する立場にたつ限り、写真の差し出す像は、深みもなく変形も許容せず、そのまま受けとられるだけで、「真理」へと生成する余地はない。真実とはいついかなるところでも妥当するもの、本質でなければならない。他方現実とは、一回きり生起する偶然的なものである。一言でいえば、写真をめぐる真実のモチーフと現実のモチーフは噛み合わないばかりか、相反的な関係にさえあるのである。この困難は、バルト自身の表現を借りれば、「それはまるで不定法をもたず、なんらかの時制と法を備えた形でしか遭遇しない動詞の本性を探し求める (p.119/93頁)」ようなものに他ならない。だがこのありえない、不可能な「真実と現実の融合 (p.121/95頁)」が、温室の写真において奇跡的に実現する。被写体の現実性のみを問題にするならば、なにも母の特別の写真を取り上げる必要はなく、どの写真を問題にしてもかまわないであろう。またイメージの真実をいうだけなら、写真に限らず、他の記号表現によっても扱うことができるであろう。ただ例外的な一枚の母の写真のみが「本質的な写真」となり「唯一の存在を扱うありえない科学というユートピアを実現させてくれるもの (p.110/83頁)」となるのである。

だがそれはなんらかの説明を要求せずにはいない。しかも、バルトによれば、温室の写真の上に生じたことは、ただ二つの異質なモチーフがそこで出会い、奇跡的に共存するというだけではいらない。そればかりか、被写体の「現実」はイメージの真実から引き出されてくる (p.121/95頁) ののである。つまり、そしてここに第二の困難があるのであるが、写真の真実と現実とは、単なる共存を越えて、一種の因果関係のなかで結びつけられねばならない。第二部の後半においてバルトは、この困難な結びつきの解明に向かっていく。だが真実から引き出される現実とはいかなるものなのだろうか。それは通常了解される「現実」と一致するのだろうか。ここでは通俗的な現実概念が揺さぶられ、問題となるのは単なる現実以上のものではないだろうか。この問いに答えるためには、『明るい部屋』の探求の最終地点にまで、われわれもバルトと共に突き進んでいく必要がある。

5 指示対象と狂った現実

バルト自身が「最後の探求」と呼ぶもののなかでは、したがって、もう一度写真の指示対象について問いが立てられなければならない。その独自性をさらに明確にするために、彼は母の写真についての記述が終るとすぐに写真の「ポーズ」の問題を取り上げる。一見些末にみえるかもしれないこの問題は、じつは「＜写真＞の本性の基礎をなすもの（p.122／95頁）」であり、たとえば写真と映画を区別することを可能にするものである。いうまでもなく、被写体が「かつてそこにあった」ということだけでは両者を区別することはできず、ただポーズの「生き生きした不動性（p.81／63頁）」のみが写真を写真たらしめる。「その＜写真＞が動き出して映画になると＜写真＞のノエマは変わってしまう（pp.122－123／96頁）」。映画の場合、被写体は「通りすぎたのであり、ポーズは一連の連続した像によって押し流され、否定される（p.123／96頁）」のである。

さて、写真の静態と映画の動態の対立をここで取り上げたのは、それが、バルト自身は明言してはいないが、写真があたえる像と通常の知覚像とを区別するところに導いていくように思われるからである。バルトはポーズについて述べた後、しばらくして再度写真と映画を区別するべく、次のように書く。

映画の素材は写真であるが、しかし映画のなかでは、写真はこうした自己完結性を（映画には幸いなことに）失ってしまう。それはなぜか？映画では、一つの流れに巻き込まれた写真が、たえず別の画面のほうへ押し流され、引き寄せられていくからである。なるほど映画でも写真的な指示対象は依然として存在するが、しかしこの指示対象はずれていき、自分の現実性を主張したりはせず、おのれのかつての存在を申し立てたりはしない。それはわたしに取り付いたりはしない。それは亡霊などではないのだ。映画の世界は、現実の世界と同じく、《経験はたえず同一の構成様式にしたがって流れつづけていくだろう》という予測によって支えられている。ところが＜写真＞というものは、この《構成様式》を断ち切ってしまう（そこに＜写真＞の驚きがある）。＜写真＞には未来がないのだ（＜写真＞の悲壮さやメランコリーはここにある）。そこにはいかなる未来志向（protension）もないが、映画の方は未来志向的（protensif）であり、よっていささかもメランコリックではない（ではいったい映画とは何か？——それはただ単に、人生のように《あたりまえ》のものでしかない）。動きをもたない＜写真＞は、現前化作用（présentation）から過去志向（rétention）へと逆流する。（p.140／110－111頁 強調筆者）

静態と動態という対立から見る限り、映画の世界は「現実の世界と同じ」であり、そこでは像がただの「人生のように」刻々とすぎさっていく。それを見るわれわれの動的ヴィジョンにおいては、

「現在」の知覚はそれに先立つものを残存させ（過去把持）、かつこれからくるものを先取り（未来把持）しながら、世界を「構成」していく。ところが写真においては、かかる三次元的な時間性の展開が阻まれてしまい、与えられたものを未来に向けて超出したり、過去から出発して再構成したりすることができなくなる。バルトは写真が「過去志向へと逆流する」と書くが、それは正確な言い方ではない。世界の連続的な変化なくしては、未来志向も過去志向もないからである。一つのポーズしかもたず、そこで時間が停滞する写真の知覚は前望的でも後望的でもない。むしろ始めに書いていたように、写真は過去から未来へ向けての通常の世界構成を断ち切ってしまう、というべきなのである。それはなにも、写真の像が無構成的に見られるというのではなく、時間的な構成がおこなわれないものとして構成されるのである。

このようにバルトが写真と映画を区別したとき、同時に写真の指示対象と通常の知覚像とを質的に区別するに至ったことを、ここでいくら強調してもしすぎることはないであろう。しかもその差異とは、知覚像が見る主体に現前しているのに対し、写真の指示対象と見る主体とのあいだに時間の隔たりがある、といった類のものではない。もし両者の相違がそれしかないのであれば、写真の指示対象とは、過去へと転落し、凝固してしまったかつての生ける現在をそのままとどめた姿ということになってしまうであろう。だが、写真像と知覚像とではその構成の仕方が根本的に違う以上、写真像は過去となった知覚像とも異質である。「わたし」が写真において見る姿は、写真がとられた時点に生きる人々によっても、撮影した写真家本人によってもけっして知覚されることのなかったものである筈である。換言すれば、われわれが写真に見る像は、かつていかなる時代にも、いかなる人によっても自らの体験として生きられたことはなかったのである。このとき、写真の指示対象は現在のみならず過去の現実にも属することはない。

過去の「現実」としてとらえられながら、これまで一度も現在であったことのない写真の指示対象——ここにこそ、写真の驚き、写真の謎がある。「〈時〉の不動化は過剰な、怪物的な様式でしか与えられない」のであり、「写真の内には、時代をはずれた謎めいた一点、奇怪な停滞のようなもの、すなわち停止（arrêt）の本質そのものがある（p.142/112頁）」の。この引用文に用いられた幾つかの形容詞の選択のうちに、写真のヴィジョンをエクリチュールに定着させようとするさいにバルトがおぼえる困惑を見てとることができよう。実際、写真と映画（そして知覚像）とを区別して以来、バルトの指示対象の記述は揺れ動く。一方でそれについての實在論的な命題が飽くことなく反復される。写真に見いだされるのは「過去の状態にある現実的なもの、過去のものであると同時に現実的であるもの（p.130/103頁）」、「〈写真〉はもはやあらぬもののことを（必ずしも）告げはしないが、しかしかつてあったもののことだけは間違いなく告げる（p.133/105頁）」の。ところがその一方で、バルトは写真の指示対象に対して、これまでの概念にはない、まったく新たなカテゴリーを要求し、従来の実在概念ではそれが捉えきれないものであることを示している。たとえばそれは「イメージでもなければ現実のものでもない、まったく新しい存在であって、触れること

のできない現実 (p.136/107頁)」であり、「人類学的に新しい対象 (p.136/108頁)」である。現実でありながら現実以上のものである、という写真の指示対象の両義性は次の文にも読み取ることができる。

＜写真＞とはコードなきメッセージである — むろん諸々のコードが写真の読み取りをあとで歪めにやってくるということはあるにせよ — とかつて主張したとき、わたしはすでにレアリストの一人であったし、またいまでもそうであるが、レアリストは写真を現実のものの《コピー》と見なしているのでは全然ない — そうではなく、過去の現実のものからの発現 (émanation) とみなしているのだ。(p.138/108-109頁)

このバルトの「レアリスム」は過激である。それによれば、写真は「コピー」ではない、すなわちただの忠実な再現ではない。写真はそれ以上のものであり、いわば生身の蘇りである。彼はまた「魔術 (ibid.)」とも呼んでいる。バルトは自分のレアリスムを徹底的に押し進めることによって、単なる「(過去の) 現実の再現」から離脱し、度を越した実在指定が転じて前代未聞の対象の肯定に至るのである。だが魔術を認めるものをあくまでレアリスムと呼び続けることができるだろうか。写真の度を越したレアリスムはまさにその法外の肯定によってレアリスムを逸脱するのではないだろうか。

この「逸脱」の痕跡をいましばらく追ってみよう。たとえばバルトは肖像写真を例に、「いったい誰が、誰に似るのか? (p.157/126頁)」と自問する。写真のモデルが知られていなかったり、「不明確で、想像的である (ibid.)」場合、指示対象の「現実」と呼ばれるものはさほど自明のものではない。さらに彼は「＜写真＞というものが、ときとして、現実の顔 (または鏡に映った顔) には人がけっして知覚することのないものを出現させる (p.160-161/128頁)」と指摘する。まことに写真に映しだされるものは、通常の知覚像以上のものなのである。より先で、彼は直接的な知覚を超えてるもの、「何かいわく言い難い、明白でありながらありそうにない (improbable) もの (pp.166-167/133頁)」を「気」(air) と呼んでいる。この「気」を最もよく体現しているのは、いうまでもなく母の温室の写真である。ここで重要なのは、この写真で奇跡的に実現した、「わたし」が愛する存在の自分自身との一致が、また「不思議なことになにか変身 (métamorphose) のようなもの (p.168/134頁)」とされている点である。写真という「魔術」は存在を「変身」させる。ここでバルトは、「過去の現実の忠実な再現」という通俗的な写真理解からは、はるかに遠いところにいると言わなければならない。

そしてこの地点で、すなわち素朴なレアリスムを脱却することによって初めて、現実性のモチーフと真実性のモチーフの出会いの説明が可能になってくる。これを理解するために、写真と知覚では像の構成が異なることを示唆する次の一節を読んでみよう。

〈写真〉はまるで、知覚から注意を切り離すとでもいうかのようなものである。それは、注意のみを引き渡すのであり、知覚なしには不可能であるのにそうするかのようなものである。それは、常軌を逸したことだが、ノエマのないノエシス、思考内容をもたない思考行為、標的のない照準である。だがこの道理に反した運動こそが、ある気もつきわめて稀な特質を生み出すのである。
(p.172/137頁)

写真を見るとはしたがって、知覚することなしにただ注意のみを差し向けることである。これを次のように理解しよう。通常の直接的知覚においては、像はたえざる運動のなかで一瞬ごとに変化し、しかも見る主体は世界を過去把持と未来把持をともなして志向する、すなわち過去から未来に向けて「現在」を超出しながら世界を「構成」する。このとき像の連鎖のなかで、一つ一つの像は他の像にすぐさま取って代われ、それを見るものの注意は各々の像にはとどまらず連鎖の上を滑っていく。知覚するとは、一つ一つの像に注意を払わずに見るある仕方なのである。ところが写真という動かない像を前にしたとき、しかもそこにおいて前望的なヴィジョンも後望的なヴィジョンも禁じられたとき、われわれの注意はたった一つの像に釘付けになり、それは他のものへと滑っていくことはない。つまり通常の知覚の態度はとらず、いわば現実にはありえない過剰な凝視をおこなうのである。バルトが見ずに見る (regarder sans voir p.172) と二つの動詞を使い分けて表現しようとしたのは、この二つのヴィジョンの微妙な差異である。まさにこの差があるために、写真には直接的な知覚では見えないものが見えるのであり、写真の指示対象は現実以上のもの、たとえば写真に映る本人の気、その魂、すなわち「真実」ともなりうるのである。

写真において獲得されるもの、それは現実にはありえないような注視の強度に他ならない。そのなかで被写体は、それまで誰も実際に見たことのないような鮮明さをもって、過剰な現実感をもって出現する。なるほど写真はなにも変形しない。しかしそれは被写体を現実以上に現実的にすることによって、「変身」させてしまう。だが、冬山の稜線に立って見る雪の白さと真っ青な空とのあまりに見事なコントラストが非現実感であるように、この「現実以上の現実」はもはや現実には属さない。一つの超現実であり、「新たな形の幻覚 (p.177/140頁)」であり、バルトの表現を借りれば、一つの狂気なのである。

狂気 — 最後の三章で初めて写真と結びつけられて登場するこの語が、凝視する眼差しとともに導入されているのは示唆的である。バルトによれば「眼差しというものは、それが執拗にそそがれるときはいつも、潜在的に狂っている (p.175/138頁)」。そして写真というものは、先に述べた理由によって執拗な眼差しを強要するので、写真を見る主体は狂気の主体である。だが、執拗な眼差しの延長線上にあるこの狂気は、視線を逸さないという点で「絶対的なレアリスム (p.183/145頁)」の果てに位置するものである以上、写真の現実性そして真実性を排除しないばかりか、むしろそれらを可能にする。以前、温室の写真を発見した直後に「真実と現実の融合 (p.121/95頁)」

について述べたバルトは探求の最後にあたってもう一度それに言及するだろう。しかし二度目に反復された同一の命題には狂気が分かち難く結びついている。

《十全な真の写真》を見いだしたとわたしに信じさせることによって（中略）、写真は現実（《それはかつてあった》）と真実（《これだ！》）の前代未聞の融合を達成する。それは事実確認的であると同時に間投詞的なものとなる。それは肖像を、情緒的なもの（愛、同情、喪の悲しみ、飛躍、欲望）が存在の保証となるあの狂った地点にまで運んでいく。写真はこのとき、本当に狂気に近づき、《狂った真実》（*vérité folle*）に到達する。（pp.176/138-139頁）

こうして現実と真実と狂気が融合する探求の最終地点で、バルトはさらに「愛の苦しみ（p.179/141頁）」ないし「憐れみ（*ibid.*）」に言及する。こうした感情を写真が抱かせるのは、それが現実以上に現実的な、狂えるほどの真実を提示するにもかかわらず、それを自分の体験として生き、それになんらかの仕方で働きかけることを禁じるからである。これもまた、写真像と直接的な知覚像とあいだでの構成のあり方における根本的な相違に由来するもう一つの帰結なのである。

6 写真あるいは現前の誇張法 — 結びにかえて

これまでわれわれは、同一命題を反復しつつ議論を深めていくバルトの独特の探求を検討してきた。同一命題とは、ここでは写真の指示対象の《それはかつてあった》という事実確認であり、この写真の「ノエマ」と呼ばれるものを核として、バルトはまず写真の「真実」を発見し、ついでこの真実を狂気へと転化したのであった。こうした探求の展開は、通常の論理（三段論法や弁証法）によってではなく⁽¹⁶⁾、彼が一つの立場に断固として、行きすぎになるまでとどまることによってなされたのである。すなわち彼は写真の指示対象の現実性に関して徹底的にリアリストであり、それを直接的な知覚以上に現実的であるとした。だがこの現実以上に現実的な写真は、通常の知覚を裏切り、現実を超えて、超現実、狂った現実には到達してしまう。ここで彼が従っている論理は、一つの立場を過剰に実践することによってその立場そのものを乗り越えてしまうという、誇張法の論理とでも呼べるものである。バルトは過激なリアリズムを貫くことによって、写真をめぐる素朴な実在論を解体してしまうのである。

このとき、『明るい部屋』におけるバルトの軌跡を、直接的に現前する存在への回帰とみなすわけにはいかないだろう。それはまさに彼の誇張法の論理が、存在の現前性に基づく論理に帰依することを彼に拒むからである。逆にバルトのテキストはある種の現前の形而上学を二重の意味で解体していく。まず写真が与える完全で充実したイメージから出発して、直接的な知覚が捉える像が不完全な形でしか、すなわち過去・現在・未来へとたえず横滑りしていくかたちでしか与えられな

いことを明らかにする。生ける動態的な知覚の体験においては、写真によるほどの充実した現前はえられず、それはつねにすでに差延の効果にさらされている。しかしまた、写真という「行きすぎた明証 (p.176/139頁)」は、そのありえないような明白さによって、われわれの生きられた現実には帰属することを止め、狂った真実しか与えない。いわば生ける現実には不完全な現前しかなく、完全な現前は狂っている。『明るい部屋』はこうして、徹底的に、誇張法となるまでに完全な現前を追究することによって、現前の形而上学を脱構築するテキストの一つとなっているのである。

註

- (1) Roland Barthes, *La chambre claire*, Cahiers du cinéma Gallimard, Seuil, 1980, p.138.
(ロラン・バルト『明るい部屋』花輪光訳、みすず書房、1985、108頁) 以後本書からの引用は、本文中に原書ページ数および邦訳頁数のみを記す。なお、訳はすべて拙訳であるが、訳出にあたっては花輪氏の既訳をたえず参照させていただいた。
- (2) Roland Barthes, 《L'effet de réel》, in *Littérature et réalité*, Seuil, coll. 《Points》, 1982, p.89.
- (3) Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, coll. 《Écrivains de toujours》, 1975, p.48.
- (4) 「彼の最終段階がどれだけラディカルであるかについては、首をかしげたくなるような問題がいくつか残る。／第一に、＜自然＞が彼の書くものにすべり込んでくるさいの容易さがある。何よりも身体というかたちで。また写真における「動かしようのない指示対象」として、ただもうそこにあり、権威をもち、疑う余地のないものとして。」(ジョナサン・カラー『ロラン・バルト』富山太佳夫訳、青弓社、1991、142-143頁)
「後期の作品になると、彼はきわめて退行的な、記号学以前の発想を再主張しているととられかねないものを、ひとつの侵犯として提示し始めるのだ。」(同書、144頁)
- (5) 花輪光『ロラン・バルト』、みすず書房、1985、321頁。
- (6) Cf. Jacques Derrida, 《Les morts de Roland Barthes》, in *Poétique* 47, Seuil, 1981, pp.269-292.
- (7) Cf. pp.19-20 et p.119. またデリダもまた『明るい部屋』の音学的構成について語り、「対位法」や「多声」に言及している。Derrida, *art. cit.*, p.275.
- (8) Roland Barthes, 《Le message photographique》, in *L'obvie et l'obtus*, Seuil, 1982, p.11.
- (9) Roland Barthes, 《Rhétorique de l'image》, in *L'obvie et l'obtus*, Seuil, 1982.
- (10) Roland Barthes, 《Le troisième sens》, in *L'obvie et l'obtus*, Seuil, 1982.
- (11) バルト自身がこの語を用いている。Cf. p.21, 40, 55 et 114.

- (12) Cf. p.95/72頁, et p.115/88-89頁。
- (13) 『明るい部屋』は、明示的なものにせよ暗示的なものにせよ、サルトルへのレフェランスに満ちている。バルトはこのテキストをサルトルの『想像力の問題』に捧げているが、初期のサルトルがコギトを出発点としながら、意識を「無」であるとし、それによって事物の直接的（無媒介的な）現前を確保し、事物の実在性を肯定しようとしたことは、バルトの写真論を理解する上での手がかりを与えてくれるように思われる。
- (14) Jacques Derrida, *art. cit.*, p.286.
- (15) 「彼女の目の明るさ」「この光」(p.104/80頁)、「彼女の顔の明るさ」(p.107/82頁)、「わたしの母という、還元しえない、光り輝く核 (p.117/91頁)」などの表現が用いられている。
- (16) バルトは次のようにも言っている。「わたしが＜写真＞に関心をよせたのは、ただ《感情》によってのみであった。わたしはそれについて掘り下げようとしたが、一つの問題（一つの主題）としてというより、心の傷のようなものとしてであった (p.42/43頁)」。

La présence et la folie

— Une relecture de *La chambre claire* —

Tatsuro Umeki

La Chambre claire de Roland Barthes ne se caractérise pas seulement par la coexistence de deux recherches: celle de l'essence de la Photographie et celle de la mère perdue, mais encore et surtout par le mélange subtil du discours théorique et du discours narratif. Ici, les concepts ne se développent pas dans un espace homogène, a-temporel et impersonnel, mais ils évoluent dans une sorte d'aventure, dans un récit qui, au fur et à mesure de divers rebondissements, présente un procès de transformation entre l'état initial et l'état final.

Cette mise en narration de la recherche nous oblige à nous intéresser autant à la forme qu'au contenu du texte. *La Chambre claire* s'ouvre sur l'étonnement que provoquent chez le narrateur certaines photographies; le point tournant de son analyse, c'est la découverte de la photo de sa mère dite «la Photographie du Jardin d'Hiver»; la fin, la révélation de la vérité. Bien qu'il s'agisse bel et bien d'un récit de recherche, on peut constater aussi qu'il n'y a pas de réel développement et que la thèse déclarée à la fin du texte n'est rien d'autre que ce que Barthes a affirmé dès le début du livre: le référent de la photographie *a été*. À la fois recherche et tautologie, telle est l'allure singulière de cette écriture.

Tout en revendiquant inlassablement la réalité à l'état passé de l'objet photographié, il approfondit son analyse pour découvrir d'abord la vérité et ensuite la folie de l'image photographique. On pourrait appeler ce mouvement singulier de Barthes qui avance en piétinant *une logique hyperbolique*. Réaliste excessif sur la photographie, Barthes insiste sur l'existence du référent photographique à tel point que l'image photographique s'affirme comme plus réelle que l'objet perçu; à la différence du cinéma (et de la vision directe) où une image glisse vers d'autres dans le mouvement temporel, la photographie nous offre une image immobile qui se constitue sous un autre mode que celui de l'objet réel. Elle nous apparaît avec une évidence trop poussée, trop chargée pour être simplement réelle. De sorte qu'elle permet de confondre la réalité et la vérité. Mais cette image d'intensité trop forte, n'appartenant plus au monde réel, approche de la folie.

Ainsi, le réalisme absolu de Barthes débouche finalement sur la «vérité folle» du

référent photographique. Ce mouvement hyperbolique de la pensée permet enfin d'échapper au référentialisme naïf et de déconstruire le réalisme fondé sur l'au-delà du signe.